

KOREOGRAFIJA SLIKE:
INTERMEDIJALNO ČITANJE »PLESAČICA« ANKE
KRIZMANIĆ

Ana Šeparović

UDK 74Krizmanić, A.

Stotrideseta godišnjica rođenja Anke Krizmanić (1896.–1987.), jedne od rijetkih žena koje se ubrajaju među velikane hrvatske likovne umjetnosti, prilika je za novo čitanje njezinih crteža »plesaćica« u intermedijalnome ključu – kao vid transponiranja plesa u sliku. Formiravši se tijekom Prvoga svjetskog rata u Dresdenu, u gradu u kojem je rođen ekspresionizam, Anka Krizmanić likovno se zainteresirala za izvedbene umjetnosti te se kroz njezine crteže može pratiti razvoj modernoga plesa – od baleta (u prikazima rađenima po sjećanju na plesove Ane Pavlove), preko slobodnoga plesa (u crtežima plesnih pokreta Grete Wiesenthal) sve do ekspresivnoga plesa (u prikazima izvedbi Gertrud Leistikow i učenica njezine škole). Prilagodavajući likovni vokabular specifičnostima svakoga od tih plesnih modela, što se u radu analizira kroz četiri ključne kategorije – sliku tijela, pokret, prostor i vrijeme – Anka Krizmanić iskazala se kao vrhunska modernistica, pokazavši iznimno razumijevanje suštine plesnoga medija.

Ključne riječi: Anka Krizmanić; crteži; balet; slobodni ples; ekspresivni ples

Njeno slikarstvo snažno privlači i oduševljava pogled dok ga uvodi u rekonstrukciju nekad davno otplesanog pokreta (Marjančić 2007: 93).

PRELUDIJ¹

U hrvatskoj povijesti umjetnosti sintagma »plesачice Anke Krizmanić« – uz Slavu Raškaj možda najslavnije hrvatske likovne umjetnice, i jedne od rijetkih kojima je službena povijest umjetnosti uistinu i priznala status velikanke – zauzima gotovo pa mitsko mjesto. Tako »ženski« korpus, u imaginariju stručne i akademske zajednice izaziva emotivan amalgam, s jedne strane divljenja, a s druge, osjećaja neke vrste kompenzacije: dojma da je prepoznatljivošću toga korpusa dijelom vraćen dug starijim hrvatskim umjetnicama, prema kojima se povijest umjetnosti uglavnom maćehinski odnosila. Međutim, iako je tome segmentu njezina opusa priznato mjesto u kanonu hrvatske umjetnosti (u kontekstu grafičkog medija i u stilskom okviru ekspresionizma), dosadašnje interpretacije zadržavale su se na općenitoj ocjeni kako je u tim crtežima uvjerljivo uhaćena dinamika plesnog pokreta (Reberski 1993: 30–40). Plesnom korpusu Anke Krizmanić fokusirano se posvetila Maja Marjančić, čiji je povijesno-umjetnički pristup obogaćen iskustvom plesne prakse, rezultirao novim uvidima. Usmjerivši se na njezine crteže i grafike s motivima plesa, Marjančić je prepoznala da joj je avangardna umjetnička klima Dresdena »otvorila vrata 'teatra pokreta'« te da je stilski pristup varirala pri prikazivanju različitih plesnih tehnika: baletu je pristupila impresionistički na tragu Degasa, španjolskim plesovima u duhu secesije, u crtežima Grete Wiesenthal uočila je stilske elemente ekspresionizma, a u radovima s prikazima Gertrud Leistikow kubizma i futurizma. Nadalje, istaknuvši kako su »sukcesivnost i vremenska artikuliranost«, kao i trodimenzionalni prostor, važne plesne kategorije koje Anka Krizmanić uspijeva zabilježiti na svojim crtežima (Marjančić 2007: 92), napravila je korak prema intermedijalnome pristupu, koji ću koristiti u ovome radu.

¹ Kako bi i sam članak dobio prizvuk intermedijalnosti, pri davanju imena poglavlja inspirirala sam se nazivima stavaka u plesnim izvedbama i glazbenim kompozicijama.

Uspostavljanjem veza između dvaju medija – plesa i crteža – pokazat ću kako je kroz radove Anke Krizmanić s temom plesa (nastale u Dresdenu tijekom Prvoga svjetskog rata 1913.–1917. i po povratku u Zagreb 1917.–1919.) moguće pratiti tranziciju plesnih modela od baleta, preko slobodnoga sve do ekspresivnoga plesa, ukratko – razvoj modernoga plesa. Kako je riječ o dva na prvi pogled temeljno različita medija – izvedbenom i likovnom – bilo je potrebno pronaći dodirne točke, odnosno prepoznati zajedničke elemente plesne izvedbe i njezine likovne artikulacije. Uz pomoć istraživačkoga pitanja – *Kako slikom prikazati oblik (tijelo) koji se kreće u prostoru i vremenu?* – identificirala sam četiri kategorije kroz koje ću promatrati strategije kojima je Anka Krizmanić strukturu i karakteristike plesa prevela u jezik slike. Riječ je o »obliku« (slici tijela), »pokretu«, »prostoru« i »vremenu«, a njih ću analizirati ne samo kao formalne, već i kao kulturološke kategorije. Pri tom ću kroz »oblik« zapravo govoriti o »slici tijela«, koja uključuje aspekt reprezentacije ženskoga tijela u scenskom prostoru. Na djelima Anke Krizmanić kronološkim se redom javljaju tri plesačice, od kojih je svaka od njih predstavnicom jednoga od važnih plesnih modela toga vremena.² Od 1914. godine prema sjećanju crta plesove balerine Ane Pavlove, 1915. u njezin motivski repertoar ulazi predstavnicom slobodnoga plesa Grete Wiesenthal, a zagovornica izražajnoga, ekspresivnoga plesa Gertrud Leistikow javlja se na njezinim crtežima od 1916. godine i ostaje dominantan plesni motiv sve do 1919.³ Vođena takvom logikom, crteže Anke Krizmanić s plesnim motivima grupirala sam u sadržajne klastere prema tim plesnim modelima (odnosno plesačicama) te ih razmatram prema četiri navedene kategorije (sl. 1. Tablica), uz kraći ekskurs posvećen manjoj skupini crteža španjolskih plesačica.

² Anka Krizmanić u ovom je razdoblju u manjoj mjeri slikala i druge plesače. Sačuvano je nekoliko crteža plesnog para Clotilde von Derp i Aleksandera Saharova, a Josip Kovačić, koji ju je intervjuirao pred kraj njezinog života, spominje da oni, uz Tibora Filūka i Magdu Vasarikovu, u njezin »inspirativni repertoar ulaze u veljači 1917. (Kovačić 1983: 4).

³ Distribuciju plesnih motiva moguće je precizno pratiti prema katalogu radova koji je Anka Krizmanić sastavila vrlo detaljno, sa svim podacima (vrsta podloge, tehnika, dimenzije, naslov, mjesto nastanka), u bojama (žutom studije po prirodi, crvenom portreti, zelenom figuralne kompozicije, ljubičastom karikature, crnom pejzaži i plavom prikazi plesa) i to kronološki, počevši od najranijih još dječjih radova 1908. (Krizmanić, *Potpuni katalog od g. 1908.*).

	balet	slobodni ples	ekspresivni ples
oblik – slika tijela	<ul style="list-style-type: none"> • gracilnost, dopadljivost • sapatost: kostim, špic-papuče, punda • razdvojene figure koreografa i plesačice: „muški pogled“ 	<ul style="list-style-type: none"> • sloboda i ženstvenost • slijedi koncept „Nove žene“ • tunika, raspuštena kosa, sandale • koreografska – plesačica 	<ul style="list-style-type: none"> • estetika ružnoga: groteska • lice bezizražajno, noge bose • tijelo se transformira rekvizitima (maska, velovi, rep...)) • nereferentne neskladne boje
pokret	<ul style="list-style-type: none"> • kontrola pokreta, propisane figure, virtuoznost • haljina se slobodno kreće • draperija u pokretu 	<ul style="list-style-type: none"> • jednostavnost, prirodnost • fluentan, kontinuirani pokret • organski pokret iz centra tijela • pokret usklađen s disanjem 	<ul style="list-style-type: none"> • izmjena dugotrajnih poza i brzih trzajnih pokreta • grč i trzaj: izraz tjeskobe, nesigurnosti, straha • zatvoreni konturirani oblici
prostor	<ul style="list-style-type: none"> • trodimenzionalna mimetička scenografija • geometrijska perspektiva 	<ul style="list-style-type: none"> • uklada se okvir i scenografija • apstraktan prostor, eliminacija perspektive • beštežinsko stanje (skokovi) 	<ul style="list-style-type: none"> • poze – tijelo ima težinu, sjenu • podloga – ne nudi sigurnost • prostor – klizav, nestabilan
vrijeme	<ul style="list-style-type: none"> • više plesačica u sukcesivnim fazama pokreta • sugestija kontinuiteta pokreta i protoka vremena 	<ul style="list-style-type: none"> • kretnje su ujednačenog trajanja • zamagljenost lica i gustoća linija • sugerira efemerost, nestajanje i pojavljivanje 	<ul style="list-style-type: none"> • mapa Ples – logika sekvenciranja pokreta • kronofotografija • animacija

Sl. 1. Tablica plesnih modela prema formalno-kulturološkim kategorijama

Razmjena između plesa i likovnih umjetnosti (slikarstvo, skulptura, fotografija), trajan je i obostran fenomen. Poznato je da su se moderni likovni umjetnici vrlo često nadahnjivali plesom. Radovi Edgara Degasa (poput slike *Proba baleta na pozornici* i skulpture *Mala plesačica u dobi od 14 godina* iz 1870-ih) uglavnom prikazuju živote balerina iza kulisa, afirmirajući pogled tzv. *abonnés*a (bogatih muškaraca koji su uz novčanu naknadu mogli prisustvovati baletnim probama, što im je otvaralo mogućnosti za flert) na tijela jako mladih djevojaka iz siromašnih obitelji, kojima je karijera u baletu omogućavala uspon na društvenoj ljestvici (Lemoine i Le Pommeré 2007: 81; Montesi 2022: 44–46). Antologijske slike plesa – Matisseov *Ples* iz 1909., *Plesačica* Emila Noldea iz 1913. i Picassov *Ples* iz 1925. – svjedoče kako moderni slikari u plesu traže iskonsku emociju te oslobođenje od kulturnih i civilizacijskih naslaga. S druge pak strane, futuriste, poput Gina Severinija, za motiv plesa zainteresirala je fascinacija dinamikom i kinetikom.⁴ Ples, kao dio moderne društvene stvarnosti i socijalnih odnosa (pojave dokolice i novih načina zabave), zaokupljao je i hrvatske slikare, poput Miroslava Kraljevića, Sergija Glumca i Milivoja Uzelca. Vanessa Montesi u svojoj disertaciji

⁴ Više o plesu kao likovnoj inspiraciji i dodirnim točkama modernoga plesa i moderne umjetnosti u: Lemoine i Le Pommeré 2007.

o scenskom plesu kao obliku intermedijalnoga prijevoda spominje i eksperimente koje je slikar Vasilij Kandinski izvodio u suradnji sa skladateljem Thomasom de Hartmannom i plesačem Aleksanderom Saharovim u Münchenu: de Hartmann bi odabrao jedan od Kandinskijevih akvarela i uglazbio ga, potom bi Saharov plesao uz tu glazbu, nakon čega bi morao pogađati koji je od akvarela upravo otplesao. Riječ je o trimedijalnoj prijevodnoj estetici, čiji nastavak predstavlja Kandinskijev esej objavljen 1926. godine. U njemu je fotografije plesova Gret Palucce (koje je snimila Charlotte Rudolph) Kandinski apstrahirao u četiri crteža pod nazivom *Plesne krivulje*. Montesi ističe kako ova translacijska vrsta intermedijalnoga prijevoda predstavlja uobičajeno prelaženje disciplinarnih granica i vrstu modernizma koju je Bauhaus promovirao krajem 1920-ih (Montesi 2022: 47–50, 76).

Potrebno je dati nekoliko osnovnih podataka o hrvatskoj slikarici Anki Krizmanić (1896.–1987.), ozbiljnoj i emancipiranoj modernistici, koja je svjesno odabrala život slobodne i samostalne žene – profesionalne slikarice. Jedna je od prvih hrvatskih likovnih umjetnica koja je još 1990-ih dobila svoju monografiju (Reberski 1993) i jedna od rijetkih umjetnica starije generacije koja je uvrštena u umjetnički kanon – kao ekspresionistička grafičarka (Magaš 2011: 40) i kao slikarica u okviru neorealističkih tendencija 1920-ih godina (Reberski 1997). Likovno se obrazovala isprva privatno kod Tomislava Krizmana u Zagrebu, a potom na Umjetničko-obrtnoj školi u Dresdenu, gradu u kojem je rođen ekspresionizam, i to između 1913. i 1917., u jeku Prvoga svjetskog rata, dok je još bio živ duh grupe Die Brücke. Povijest umjetnosti često je isticala da u Hrvatskoj nije bilo »čistog« ekspresionizma, jer su naši kanonski ekspresionisti (M. Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše, Jerolim Miše, Marino Tartaglia) avangardnu stilistiku usvajali iz takozvanih »sekundarnih izvora«, poput Praga, Beča i Rima. Istovremeno, Anka Krizmanić ekspresionizam je upijala na primarnome izvoru – u Dresdenu. Međutim, njezine ekspresionističke slike (*Bijeg – Sodoma*, *Portret Antuna Branka Šimića*, *Autoportret s maskom Otta Dixea*, sve iz 1918. godine) – iako sadrže kompletan repertoar ekspresionističkih stilskih sredstava (oblikovne deformacije, nemimetičke boje, dramatična osvjetljenja i dr.) i izvorna su reakcija na tjeskobu, duh uništenja, straha i beznađa, ukratko traumu Prvoga svjetskog rata – nikad nisu bila uključena ni u jedan pregled hrvatskog ekspresionističkog slikarstva.

SARABANDE (ŠPANJOLSKI PLES)

Uronjena u živu atmosferu Dresdena,⁵ Anka Krizmanić likovno otkriva scensku umjetnost (pantomimu, operu),⁶ no kao najpotentniji poticaj kristalizira se ples. Međutim, prije scenskih izvedbi, s plesom se, po svemu sudeći, susrela na ulici ili u kavani,⁷ pa već 1913. nastaje skupina crteža s prikazima »španjolskih« plesačica (stilski u istu grupu pripada i nekoliko crteža s »orijentalnim«, »grčkim« i »kavanskim« plesačicama). Segmentacijom prikaza na tamne zakrivljene oblike, koji se pružaju u valovitom ritmu, u njima razvija specifičan stilizirani likovni uzorak. Formalno-stilski riječ je o zasebnom, relativno malenom, ali možda naj-dopadljivijem segmentu plesnoga korpusa Anke Krizmanić, koji se se razinom apstrahiranja predmetnoga u potpunosti izdvaja od ostatka njezinih radova s temom plesa (sl. 2. *Plesačica – Španjolka II*, 1913.).

Na prijelazu stoljeća Zapad otkriva popularne društvene plesove iz bližih i udaljenih kultura – talijansku tarantelu, bečki valcer, argentinski tango i dr. (Lemoine i Le Pommeré 2007: 82). Španjolski plesovi (flamenco, fandango, zapateado) bili su posebno omiljeni zbog svoje zavodljive vitalnosti i karakterističnih značajki, koje su uključivale stav savijenih leđa, zmijolike koordinacije ruku i nogu te »zaraznu« upotrebu kastanjeta. Odstupanja od klasičnog plesnog vokabulara, a posebno očite erotske reference, znali su šokirati gledatelje (Foster 1996: 210). U španjolskim je plesovima pokret tijela relativno suzdržan, no ono što mu daje ekspresiju i eksplozivnost, specifičan je slojeviti kroj odjeće – volani

⁵ Kolega u školi bio joj je budući slavni slikar Otto Dix.

⁶ Razne izvedbene vrste – orijentalistička narativna pantomima *Sumurun* koju je gledala u dresdenskom cirkusu »Sarasani« te opera (sačuvani su crteži Anke Horvat, koja je 1914–18. bila članica Dvorske opere u Dresdenu, kao i prizori iz opere *Carmen*) – također su joj bili inspiracija tijekom dresdenskog školovanja.

⁷ Ovdje treba naglasiti da je te prizore zasigurno vidjela, jer ih u katalogu svojih radova označava plavom bojom, za što u legendi stoji objašnjenje da je riječ o »prikazima kretanja i plesova, plesača i plesačica, po prirodi, po sjećanju ili slobodne invencije« (Krizmanić, *Potpuni katalog od g. 1908.*). »Slobodnim invencijama« u nazivima radova označava likovno bilježenje plesa, kojim hvata »kod«, uzorak, prepoznatljivi model karakterističan za sustav pokreta određene plesačice, pri čemu nije nužno da je otplesan baš taj konkretan pokret.



2. *Plesačica – Španjolka II*, 1913, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76742; foto: Miljenko Gregl

haljine multipliciraju jedan pokret do nepredvidivih dimenzija: svaki volan pleše svoj ples, kao da haljina ima vlastiti život. I upravo taj život draperije Anka Krizmanić u svojim crtežima pretvara u ornament. Koristeći se stilskim oznakama secesijske provenijencije (naslijeđenima od Tomislava Krizmana, kod kojega je učila u Zagrebu prije dolaska u Dresden, i Gustava Klimta, kojeg je spominjala kao svoj rani likovni uzor [Kovačić 1983: 7]) – stilizacijom, S-linijom tijela te naglašenom plošnošću i linearnošću – uspostavila je karakterističan uzorak ritmiziranih valova, kojima sugerira neprekidnu transformaciju haljine u pokretu.

Međutim, taj ornamentalni vizualni otisak priziva asocijacije iz kulturnog imaginarija, upućujući na srodnost s maurskom arabeskom odnosno kaligrafijom. Može se reći da je ovim korpusom Anka Krizmanić aktualnim likovnim jezikom ostvarila likovne reference u kojima španjolski folklor odnosno društvene plesove spaja s povijesnim prilikama islamskog kulturnog nasljeđa, pritom prevodeći ples u ornament, odnosno modernu apstraktnu sliku.

BALET

Pred kraj života u razgovoru s Josipom Kovačićem, Anka Krizmanić opisala je nadahnuće i »eruptivno divljenje« koje je u njoj izazvao susret s baletnim nastupom Ane Pavlove:

Nastupala je u Dresdenu samo nekoliko dana početkom 1914. godine. Za mene i mamu je karta za predstavu bila jako skupa, i mama i ja smo mogle platiti samo za jednu predstavu, ali za čitav život mi se utisnulo u pamćenje, to jedno jedino veče sa pete galerije, odakle se na pozornicu jedva vidi. Svi ti Rusi na pozornici bili su mistični. Na samoj predstavi nisam ništa crtala, ali iza toga od 'lijepe začaranosti' od jutra do mraka sam crtala otkrovenja s tog baleta. Ni u školu nisam išla par dana, nego sam kod kuće 'punila papire' likovima Ane Pavlove i drugih plesača. I cijeli život mi je ostalo nešto od doživljaja koji je ta večer u meni pobudila. Uglavnom: taj doživljaj me je zainteresirao za pokret i u transformacijama sam ga interpretirala do kraja svog slikarskog rada. Moja je misao vodilja postala: 'Kretnja je život'. (Kovačić 1983: 8)

Ana Pavlova smatra se jednom od najnadarenijih i najslavnijih balerina svoje generacije,⁸ sa sposobnošću prenošenja subjektivnog i emocionalnog iskustva kroz

⁸ Školovala se 1891.–1899. u Carskoj baletnoj školi u Sankt Peterburgu, gdje je nakon diplome bila angažirana u Marijinskom teatru te već 1906. postala primabalerinom. U trupi Ballets russes Sergeja Pavloviča Djagileva plesala je od 1909., a 1911. osnovala je u Londonu vlastitu trupu, s kojom je gostovala po cijelom svijetu. Nastupila je u nijemome filmu *The Dumb Girl of Portici* (1916.).

konvencionalni baletni pokret. Iako nije eksperimentirala ni otvorila put prema modernome plesu, u kontekstu tradicionalnog baleta označila je naprednije trendove: slobodniji stil, usvajanje utjecaja iz plesova drugih kultura, popularizacija baleta i dr. (Casey 2016). U ostavštini Anke Krizmanić, kao dio njezine biblioteke čuva se monografija o Ani Pavlovoj,⁹ koja svjedoči da joj plesačica nije bila isključivo vizualni poticaj, već ju je zanimalo njezino mjesto u širem kulturnom kontekstu. Iako je poznato da je Anka Krizmanić između 1914. i 1916. izradila oko 120 crteža s temom baleta izrađenih prema sjećanju na plesove Ane Pavlove,¹⁰ sačuvano ih je tridesetak (sl. 3. *Plesačica »Labud«*, 1915.). Na tim ću primjerima, prema već navedenim kategorijama (slika tijela, prostor, pokret i vrijeme), razmotriti postupke i strategije kojima je Anka Krizmanić baletni pokret prevela u medij crteža.

Budući da je riječ o tradicionalnoj plesnoj scenskoj formi koja je vrhunac dosegla u 19. stoljeću, slika tijela balerine slijedi viktorijanske obrasce: kosa je svezana u punđu, a tijelo sapeto baletnim kostimom, uštrkanom haljinicom, špic-papučicama (Foster 1996: XIII). Kako su Degasovi prikazi balerina tada bili planetarno popularni, za pretpostaviti je da su upravo oni bili polazišna točka Anki Krizmanić kad ju je motivski počeo zaokupljati balet. U njezinim ranim prikazima balerina uočljiva je bliskost s Degasovim stilom – impresionistička treperavost rukopisa¹¹ (s efektom gotovo praškaste teksture) i pastelne boje (nijanse roze i svijetlo plave) koje se stereotipno povezuju s femininošću, odnosno ženskim prin-

⁹ *Anna Pawlowa*. 1913. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Knjiga se čuva u arhivu Zbirke Kovačić-Mihočinec u Zagrebu.

¹⁰ U pismu iz Dresdenu upućenome tetki Anki Žigrović-Pretočki, Anka Krizmanić piše kako je 1914. gledala nastup Ane Pavlove i prema sjećanju je izradila crtež nje kako leži na podu u ulozi umirućeg labuda, koju je tada plesala (Krizmanić, *Dresdenski dnevnik*, 7. IV. 1915.). Također spominje kako je izradila plesni plakat s Anom Pavlovom i Pierrotom na narančastoj pozadini (Isto, 21. XI. 1915.; 21. XII. 1915.). Pisma se čuvaju u ostavštini Anke Krizmanić u arhivu Zbirke Kovačić-Mihočinec u okviru tzv. *Dresdenskog dnevnika* – bilježnice s kronološki uvezanim pismima, koja su sestre Anka i Jelka Krizmanić slale tetki Anki Žigrović-Pretočki u razdoblju od 2. srpnja 1913. do 20. lipnja 1917., a većina je pisana njemačkim jezikom.

¹¹ U jednom od pisama sa zadovoljstvom piše kako se oslobađa impresionističkoga pristupa u tretmanu balerina (Krizmanić, *Dresdenski dnevnik*, 12. V. 1915.).



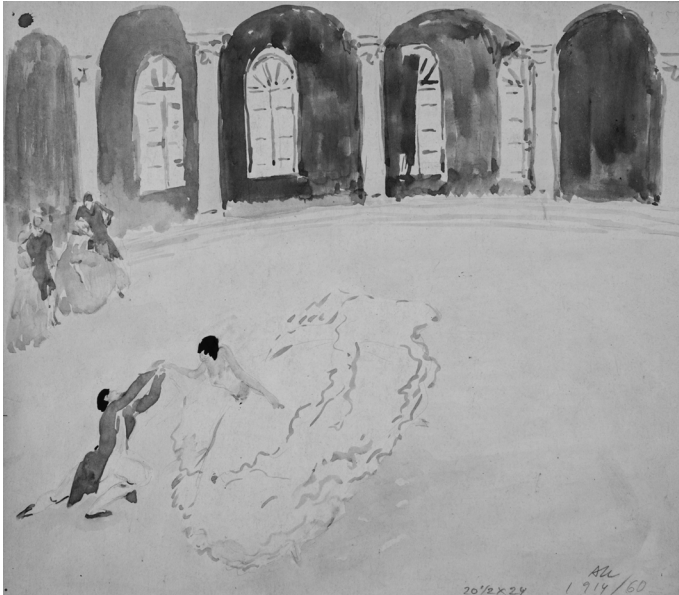
3. Plesačica »Labud«, 1915, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76765; foto: Miljenko Gregl

cipom. Na većini crteža nastalih prema sjećanju na plesove Ane Pavlove, balerine su gracilne građe te mladih i utreniranih tijela, prikazanih u krajnjim – najteže izvedivim pozicijama plesnih figura iz baletnog imaginarija (okreti, skokovi, ravnotežni položaji), kojima, naprežući se do krajnjih granica, stvaraju spektakl (Foster 1996: 57–73). Zbog za balet karakteristične odvojenosti autorske pozicije koreografa od izvedbene uloge plesačice, može se reći da je pojavnost balerina suštinski određena »muškim pogledom«.¹²

Prostor tradicionalnoga baleta omeđen je, te iluzionistički i scenografski opremljen kao okvir nekom narativnom slijedu zbivanja i emocija. U crtežima baleta Anka Krizmanić označava prostor korištenjem geometrijske perspektive – od preciznog iscrtavanja scenografije, do označavanja koordinata unutar kojih se kreću tijela – linijama, sjenama. Tijela i prostor međusobno se suodređuju: u zadanom

¹² Termin »male gaze« uvela je Laura Mulvey antologijskim tekstom »Vizualni užitak i narativni film« (Mulvey 1999).

okviru kadra (odnosno pozornice) smještaj tijela je racionalan, jasan i određen njime, dok istovremeno i same konstelacije balerina – njihovi međusobni odnosi i perspektivna skraćčenja tijela – utječu na percepciju prostora odnosno na dojam o dimenzijama, udaljenostima i dubini prostora scene (sl. 4. *Plesači i scena*, 1914.).



4. *Plesači i scena*, 1914, akvarel na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, inv. br. MGZ-76762; foto: Miljenko Gregl

Trajnost, kontinuitet i slijed pokreta u vremenu, Anka Krizmanić postiže prikazom sukcesivnih faza pokreta – više balerina na jednoj slici zauzima različite položaje, pa kako pogled klizi stvara se iluzija jedne balerine koja prolazi kroz više raznih stadija pokreta. Možda će na prvi pogled, zbog umnožavanja prikaza i skicoznoga pristupa, neki od njezinih radova izgledati kao tipične crtačke zabi-

lješke, no riječ je o gotovim i upravo tako zamišljenim grafičkim djelima – Anka Krizmanić urezuje ih u bakrene ploče, u litografski kamen, što isključuje mogućnost da je riječ samo o skicama (sl. 5. *Baletese*, 1915.).



5. *Baletese*, 1915, radirung, Zbirka Kovačić-Mihočinec, Zagreb; foto: Filip Stolnik

Anka Krizmanić susretala se s poteškoćama u postizanju uvjerljivosti baletnog pokreta isključivo prema sjećanju, bez pristupa modelu.¹³ Budući da je baletno tijelo sapeto kostimom i propisanim figurama – ona, kao prava modernistica, pažnju usmjerava na ono što se slobodno pokreće, a to je haljina. Unatoč izuzetno tankoj valovitoj liniji kojom je naznačena, predimenzionirana haljina ostavlja dojam težine i volumena draperije koja se, potaknuta strogo kontroliranim pokretima tijela, slobodno kreće. Zbog toga možemo reći da su ovo slike, ne tijela, već draperije u pokretu (sl. 6. *Plesačica Ana Pavlova – slobodne invencije II*, 1914.).

¹³ U pismima iz Dresdena opisuje poteškoće u postizanju uvjerljivosti baletnog pokreta isključivo prema sjećanju, bez pristupa modelu, a nešto kasnije spominje da im je u školi jedna osoba pozirala kao balerina, no da nije zapravo znala plesati (Krizmanić, *Dresdenski dnevnik*, 3. i 5. V. 1915; 12. V. 1915).



6. *Plesačica Ana Pavlova – slobodne invencije II*, 1914, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76664; foto: Miljenko Gregl

INTERLUDIJ

Pojava slobodnoga plesa oko 1900. godine u uskoj je vezi s oslobođenjem pokreta i reformom haljine – moderna društvena svijest i emancipacijski procesi utjecali su da se žensko tijelo oslobodi korzeta pritom osvajajući i novu slobodu pokreta.¹⁴ Plesači i plesačice, poput Isadore Duncan, Aleksandera Saharova, Mate

¹⁴ Više o društvenoj uvjetovanosti promjena u percepciji ženskoga tijela na prijelazu 19. u 20. stoljeće u: (Ograjšek Gorenjak 2025).

Hari i Vaclava Nižinskog, crpili su inspiraciju iz umjetničkih djela izloženih u muzejima europskih metropola, osobito antičkih, pa je tako klasična umjetnost postala referentna točka oblikovanja nove slike tijela u plesu: nova »ženstvenost« bila je formirana na estetski valovitim tunika grčkih kipova ili egzotičnih prikaza povezanih s orijentalnim plesovima. Temeljem ovog ugledanja plesača na antiku, kao metodološkim pomagalom poslužiti će se »formulama patosa« Aby Warburga iz *Atlasa Mnemosyne*, što je u razmatranje slike tijela u modernome plesu uvela njemačka teatrologinja Gabriele Brandstetter. Riječ je o ikonografskom inventaru poza i gesti koje potječu iz kolektivne memorije i sugeriraju primarne emocije, odnosno formulama tjelesne ekspresije sistematiziranim prema njihovom pojavljivanju u vizualnim umjetnostima. Zbog njihove prikladnosti za analitičko razmatranje tipičnih karakteristika modernoga plesa, Brandstetter ih je grupirala prema dva koncepta – grčkom i egzotičnom. Grčki koncept, koji utjelovljuje obrasce prirodnosti emocija i kretnji, opimjeruju Botticelijeve slike (koje nose konotacije gracioznosti, finoće i ženstvenosti), potom Nika sa Samotrake (koja upućuje na emocije povezane s pobjedom i uzvišenošću), a motiv »ples menada« konotira stanje opijenosti i zanos. S druge strane, u onome što je nazvala egzotični koncept, koji podrazumijeva slike tijela koje su se razvile kroz susrete s udaljenim kulturama te sugeriraju kulturnu Drugost (fascinacija stranim) i u kolektivnom imaginariju s njom povezanu erotičnost, razlikuje dva karakteristična obrasca: ples Salome (ples s velovima) i orijentalne plesove (utjelovljeni u motivima Odaliske i Bajadere). Ta dva osnovna koncepta prepoznat će kao temelj pokreta u novim plesnim modelima: grčki koncept u obrascima kretnji slobodnoga plesa, a egzotični u ekspresivnome plesu (Brandstetter 2015: 25–29).

Uz formule patosa, Brandstetter uvodi i koncept »formule toposa«, koji se odnosi na prikaze novih prostornih odnosa u tipičnim konfiguracijama prikazivanja plesnog subjekta i njegove okoline, te će nadalje, vođena takvim pogledom, razmatrati strategije oblikovanja plesnog prostora na crtežima Anke Krizmanić. Formule toposa javljaju se kao specifične varijacije procesa apstrakcije u modernoj umjetnosti. Dok je u baletu prostor bio strukturiran prema geometriji koreografije te principima elevacije i vertikalnom idealu bestežinskog lebdenja, a vremenska kategorija određena narativnim zapletom, komponiranom glazbom i sekvencama figura u slijedu tradicionalne koreografske sheme, u modernom plesu nestaje

tradicionalni poredak prostora i vremena te se ukida klasična scenografija, kao i koncepti što je gore, a što dolje. Jednako kao što se u modernom slikarstvu ukida centralna geometrijska perspektiva, tako i u modernom plesu dolazi do eliminacije dominantne perspektive. Prostor prestaje biti empirijski opipljiv i postaje multidimenzionalan, na koncu apstraktan, a prema Brandstetter, njegovo pružanje određuju geometrijski elementi poput labirinta i spirale (Brandstetter 2015: 258–267).

SLOBODNI PLES (*FREE DANCE*)

Isprva je Anka Krizmanić, u skladu s društvenim kodovima, posjećivala predstave u pratnji majke, no ubrzo se emancipira, izmičući majčinom nadzoru: »U Dresdenu sam imala muka s mamicom, što me u početku nije puštala samu u operu, jer se to tobože mladoj djevojci ne pristoji (...) Ipak, pobjegla sam joj na svaku baletnu predstavu. Vidjela sam svaki nastup Wiesenthalove i Leistikowe« (Ungaro 1985).¹⁵ U kontekstu maskuliniziranog javnog (i feminiziranog scenskog) prostora, Anka Krizmanić opire se društvenim konvencijama te odlazi na scenske izvedbe sama, kradomice. To prati i otkrivanje plesne suvremenosti: od baletne tradicije s vremenom se okreće iskrenijem i slobodnijem modernome plesu u izvedbama Grete Wiesenthal i Gertrud Leistikow.

Slobodni ples, čije su začetnice bile Isadora Duncan i Loie Fuller, raskida s baletnom tradicijom i njegovim deformiranim tijelima, gotovo sadističkim pedagoškim praksama i sladunjavim scenarijima, zbog čega dolazi do negacije starih estetskih principa i kodova reprezentacije slike tijela, koje je diktirao klasični

¹⁵ Nije do kraja sigurno je li Anka Krizmanić uistinu gledala uživo nastup Grete Wiesenthal. Josip Kovačić u bilješkama koje je vodio tijekom razgovora s Ankom Krizmanić 1983. navodi da je u lipnju 1915. gledala predstavu modernog plesa sestara Wiesenthal – Grete, Else i Berte – te da je radila plakat za španjolske plesove Grete Wiesenthal (Kovačić 1983: 3). Međutim, u pismu Anke Krizmanić tetki iz Dresdena 1915. stoji kako je izradila tri kino-plakata za film *Das fremde Mädchen* u kojem Grete Wiesenthal glumi glavnu ulogu, i crtež Grete Wiesenthal kao vilenjakinje u filmu *Erlkönigs Tochter*; te ističe kako je nažalost njezine plesove vidjela samo na filmu i to samo dva puta, može se pretpostaviti upravo u ova dva filma koja spominje (Krizmanić, *Dresdenski dnevnik*, 12. XII. 1915).

balet (Foster 1996: 261). Zbog reforme ženskoga odijevanja, odbacuju se odjevni modeli koji sapinju tijelo. Grete Wiesenthal tipična je prijelazna figura, koja je obrazovana kao balerina, no iskoračila je prema slobodnome plesu (Kolb 2016). Proslavila se energičnim izvedbama društvenoga plesa – bečkoga valcera, kojega je transformirala snažnim zamasima i vrtložnim rotacijama iz duboko unatrag savijenog gornjeg dijela tijela, što je davalo uzbudljivu ekstatičnu, »transičnu« dionizijsku komponentu njezinim nastupima (Brandstetter 2015: 208). Odbacila je koncept punđe i raspustila kosu, odijevala se u reformiranu prozračnu, lepršavu haljinu te na nogama nosila sandale za slobodniji korak. Njezina samosvjesna ženstvenost u skladu je s konceptom Nove žene, a budući da je osim plesačice bila i koreografkinja, njezini nastupi nisu spektakli prilagođeni muškome pogledu, već scenski izraz femininog iskustva i emocija. Anka Krizmanić zabilježila ju je na sačuvanih tridesetak crteža, no poznato je da ih je u razdoblju između 1915. i 1916. izradila stotinjak.¹⁶

Ako se poslužimo Warburgovim formulama patosa, u slici tijela Grete Wiesenthal na crtežima Anke Krizmanić pronalazimo sve tri varijacije tzv. grčkog modela. Njezine graciozne ženstvene kretnje i lagani korak te ideal ljepote i mladosti utjelovljene su u figurama Botticcelijeva *Rođenja Venere*. Nadalje, smiješak na licu i široke amplitude kretnji vizualna su ekspresija sreće, trijumfa i uzvišenosti, na tragu ekspresivnog potencijala Nike sa Samotrake. Naposljetku, ekstatični zanos i neobuzdano dionizijsko ludilo prepoznajemo u dubokom savijanju gornjeg dijela tijela unatrag (sl. 7. *Plesačica Grete Wiesenthal – slobodne invencije VI*, 1915.), što priziva obrasce emocionalnih iskaza na ikonografskom motivu »plesa menada«. Taj »stražnji luk«, jedan od tipičnih pokreta Grete Wiesenthal, predstavlja karakterističnu pozu u tadašnjem imaginariju vezanome uz žensku patologiju tzv. histeričnih tijela, koja je Jean Martin Charcot u pariškoj klinici Salpêtrière dokumentirao u fotografskim albumima, koji su cirkulirali po Europi. Tako je i hrvatska slikarica Nasta Rojc na više slika i grafika prikazala sebe lučno svinutu unatrag, što Leonida Kovač prepoznaje kao reprezentacijski model histerije, kojega prema Freudu naziva *bêtte noir* – crna zvijer (Kovač,

¹⁶ Prema: (Krizmanić, *Potpuni katalog od g. 1908.*).



7. *Plesačica Grete Wiesenthal – slobodne invencije VI*, 1915, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76683; foto: Miljenko Gregl

2010: 73–101). Tu kretnju savijanja tijela unatrag možemo i metaforički čitati kao pokušaj slobodnoga udisaja žena sapetih korzetom, odnosno njihovog oslobađanja od društvenih »okova«.

Nov način odijevanja omogućio je prirodniji, slobodniji, spontaniji i jednostavniji pokret. Iz vitalističkih ideja i kulta zdravoga tijela proizašla je ideja organ-

skoga pokreta iz centra tijela, pokreta koji je usklađen s disanjem. Osim plesa, ta je ideja obilježila i tada aktualan fiskulturni pokret, u skladu s novim razumijevanjem važnosti rekreativnoga sporta.¹⁷ Podudarnost plesnih pokreta Grete Wiesenthal na sačuvanim fotografijama s onima na crtežima Anke Krizmanić upućuje na visoku vjerodostojnost Ankine vizije Gretina plesa. Anka Krizmanić više nije fokusirana na pokret haljine, kao u prikazima baleta, već upravo na pokret tijela i kose koja slobodno leti na sve strane. Grete Wiesenthal na njezinim crtežima prikazana je u karakterističnim momentima nesputanih ekstrovertiranih kretnji – dok širi ruke, zamahuje nogama u velikim amplitudama, pri zabacivanju glave, u skoku (sl. 8. *Plesačica Grete Wiesenthal – slobodne invencije II*, 1915.).

Raskinuvši s etabliranim institucijama, poput kazališta i opere, slobodni ples zahtijevao je alternativna mjesta održavanja, pa primjerice mnoge fotografije Grete Wiesenthal sugeriraju da je plesala u prirodi. Razmatranje crteža Anke Krizmanić prema formuli topa upućuje kako, u prikazima plesova Grete Wiesenthal, ona u potpunosti ukida ne samo geometrijsku perspektivu, već i bilo kakvu naznaku prostora. Plesačicu oslobađa okvira, te čak nema ni oznake referentne plohe – podloge na kojoj se odvija ples. Prostor je apstraktan, pokret ničime nije ograničen – ni scenografskim okvirom, ni gravitacijom, zbog čega može biti u potpunosti slobodan. Baš kao u modernom slikarstvu tako i u modernom plesu dolazi do eliminacije dominantne, autoritativne hijerarhizirajuće perspektive, koja neke elemente čini važnima, a neke manje važnima ili nevažnima, može se reći da raste važnost praznine, nekada nebitnih međuprostora (Brandstetter 2015: 257–258). Skokovi i balansiranje, dakle opiranje gravitaciji i težnja bestežinskome stanju tijela, bili su nositelji plesne tehnike Grete Wiesenthal – dobar je dio vremena provodila ili u zraku ili balansirajući na jednoj nozi – zbog čega Anka Krizmanić u njezinim prikazima nikad ne slika podlogu, čijim ukidanjem sugerira poništavanje učinaka gravitacije (sl. 9. *Grete Wiesenthal*, 1915.).

U slobodnome plesu kretnje su kontinuirane, fluentne i ujednačenog trajanja. Komponentu vremena u crtežima Grete Wiesenthal Anka Krizmanić postiže ski-

¹⁷ Više o razumijevanju sporta i rekreacije na kraju 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća u: (Husain Pustaj 2025).



8. *Plesačica Grete Wiesenthal – slobodne invencije II*, 1915, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića; Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76679; foto: Miljenko Gregl



9. *Grete Wiesenthal*, 1915, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića; Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76780; foto: Miljenko Gregl

coznim potezom, koji nosi sugestivnost brzine pokreta – dupliranjem, gustoćom linija stvara dojam stupnjevanja pokreta – kao da vidimo raniju i kasniju sekvencu zbog pojave sporog oka, kada pogled nije u stanju precizno percipirati pojavu koja mu izmiče. Jednako tako, lice je često zamagljeno, u čemu prepoznajem efekt zamućenja do kojega dolazi pri fotografiranju tijela u pokretu. Također, dijelovi tijela mjestimično kao da iščezavaju, nestaju – što sugerira brzu izmjenu pokreta, pojavljivanje i nestajanje, zapravo efemernost pokreta (sl. 10. *Grete Wiesenthal*, 1915.). Takav fokus na prikaz brzine pokreta likovnim sredstvima idejno ju približava tada aktualnome futurizmu.



10. *Grete Wiesenthal*, 1915, tuš kistom na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76779; foto: Miljenko Gregl

ALLEMANDE («NJEMAČKI PLES», EKSPRESIVNI PLES,
AUSDRUCKTANZT)

Anka Krizmanić studirala je u Dresdenu u vrijeme kada se koncept slobode pokreta razvija u smjeru tzv. estetike ružnoga: javlja se nov plesni model pod nazivom ekspresivni, odnosno izražajni ples (nazivan također i »njemački ples«

te *Ausdruckstanz*), kojeg su inaugurirali Rudolf von Laban, Gret Palucca i Mary Wigman. Jedna od predstavnica ekspresivnoga plesa bila je i Gertrud Leistikow, koja je, udaljivši se od baleta, razvila vlastiti sustav pokreta (de Boer 2015), te je držala plesnu školu u zgradi Umjetničko-obrtne škole, koju je pohađala Anka Krizmanić – njih dvije su se sprijateljile, zbog čega je Anka imala slobodan pristup njezinoj školi, plesnim satovima i vježbama (Kovačić 1983: 3). Sačuvano je sedamdesetak Ankinih radova nastalih prema plesovima Gertrude Leistikow odnosno polaznica njezine škole, no poznato je da ih je u razdoblju između 1916. i 1919. izradila čak preko 600.¹⁸

Ako sliku tijela Gertrud Leistikow na crtežima Anke Krizmanić, usporedimo s Grete Wiesenthal, zamjećujemo da je napuštena klasična ljepota, dopadljivost i ženstvenost, nestalo je osmjeha – njezino lice je bezizražajno, noge su bose, a draperija i rekviziti postaju medij metamorfoze i deformacije slike tijela te indikator specifične estetike ružnoga. Gertrud Leistikow smatra se prvom modernom plesačicom koja je nastupala s maskom (de Boer 2015: 38), što se tumači kao odraz tada aktualnoga »primitivizma« – interesa za udaljene kulture te primordijalne, kulturom neizmijenjene, emocije. Njezin lik gubi obilježja femininosti, a tijelo postaje gotovo skulpturalan, apstraktan i rodno neobilježen oblik u prostoru.

Prema konceptu »formula patosa«, tjelesni iskazi Gertrude Leistikow odgovaraju primarnim emocionalnim obrascima utjelovljenima u tzv. egzotičnom modelu. Njezini Ples s velom i Indijski ples u vezi su s biblijsko-mitskim prototipom Plesa Salome, konceptom orijentalnog odijevanja te zavodljivom igrom sakrivanja i otkrivanja, današnjim rječnikom može se reći – striptiza. Osim maske i velova, koristila je rekvizite poput repa i kape, čime je deformirala i dematerijalizirala sliku tijela, pritom donoseći sugestiju žene kao oličenja fascinantno stranog, prijetećeg, odnosno kulturnog Drugog (Brandstetter 2015: 165–166). Za razliku od crteža Ane Pavlove ili Grete Wiesenthal, u prikazima plesova Gertrud Leistikow Anka Krizmanić intenzivno se koristila bojama. Međutim, boje koje koristi su nereferentne – zelene, crvene, u neskladnim, »ružnim« kombinacijama, koje nose sugestije krvi, plijesni, truleži, sve u skladu s aktualnim trenutkom rata i beznađa (sl. 11. *Vježbe škole Leistikow*, 1916.).

¹⁸ Prema: (Krizmanić, *Potpuni katalog od g. 1908.*).



11. *Vježbe škole Leistikow*, 1916, tinta, kreda na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76802; foto: Miljenko Gregl

Ekspresivni ples ukida ljepotu, ženstvenost, finoću i sklad pokreta te nastoji izraziti »istinu« ljudske egzistencije, a kako njegova pojava koincidira s vremenom Prvoga svjetskog rata – emocije koje se izražavaju pokretom su strah, tjeskoba, trauma, očaj. Pokret gubi kontinuitet i fluentnost te je za njega karakteristično neujednačeno trajanje kretnji odnosno izmjena od izrazito sporih do jako brzih – gotovo trzajnih, koje rezultiraju nedopadljivim zatvorenim, grotesknim i grčevitim

pozama u kojima se tijelo dulje zadržava.¹⁹ Zbog toga, Anka Krizmanić u svojim crtežima Gertrud Leistikow ne nastoji dočarati pokret (ni haljine ni tijela), već upravo statične poze, i dodatno ih fiksirati čvrstim tamnim obrubom. Dok je kod Grete Wiesenthal karakterističan bio pokret, i to stražnji luk i skok koji sugeriraju slobodu, označitelj plesa Gertrud Leistikow je poza – nagib unaprijed koji sugerira grč i balansiranje na jednoj nozi, što priziva nestabilnost, neizvjesnost, nesigurnost (sl. 12. *Indijski ples Gertrud Leistikow*, 1917.).

Ako razmotrimo konstrukciju prostora, podloga postaje važno uporište. Tijelo u ekspresivnom plesu više ne iskazuje ljepotu i ženstvenost antigravitacijskim skokovima i egzaltiranim pokretima, već je pretežno statično: poze su grčevite, tijelo ima težinu, često je sklupčano na podu. Zbog toga na glavnini prikaza Gertrud Leistikow, Anka Krizmanić simbolički linijom označava pod kao mjesto kojem tijelo gravitira, referentnu gravitacijsku podlogu, a javlja se i sjena. Međutim, budući da prostor ne gradi albertijevskom perspektivom, već ga samo naznačuje najčešće dijagonalnim potezom, taj prostor ne nudi sigurno pribježište – on je nestabilan, razbijen, klizav (sl. 13. *Plesačica Gertrud Leistikow*, 1917.). Na taj se način sugerira tjeskobno i nesigurno fizičko i psihičko postojanje ljudske egzistencije u vrijeme rata.

U prikazivanju temporalnosti plesa, osim vremenitosti samoga trajanja pokreta, Anka Krizmanić grafičkom mapom *Ples* (1917.) nastoji dočarati i trajnost same predstave. Kako je sama objasnila – ovu je mapu strukturirala kao »cjelovečernju plesnu predstavu« tako što je listove u mapi grupirala kao suitu od četiri plesa (Kovačić 1985): Ples bogomoljke u hramu (Ples ropkinje), Ples fauna, Indijski ples i Ples s velom. Međutim, ako istovremeno gledamo sve listove mape, uočavamo sličnost sa segmentiranjem pokreta uz pomoć kronofotografije (vrste fotografije koja snima pokret u fazama kratkih vremenskih intervala, pri tom ga fragmentirajući), osobito s kronofotografskim zapisima konja kako trči Eadwarda Muybridga, koji je na taj način snimao i ples (*Dancing*, 1884–86; *Napierkowska*). Poznato je da se i Degas u svojim crtežima koristio Muybridgeovim kronofotografijama za proučavanje pokreta balerina (Mihelčić 2006: 28; Lemoine i Le Pommeré 2007: 81–82; Brandstetter 2015: 367–368). I zapravo način dočaravanja pokreta u mapi

¹⁹ Više o ekspresivnom plesu u: (Đurinović 2011).



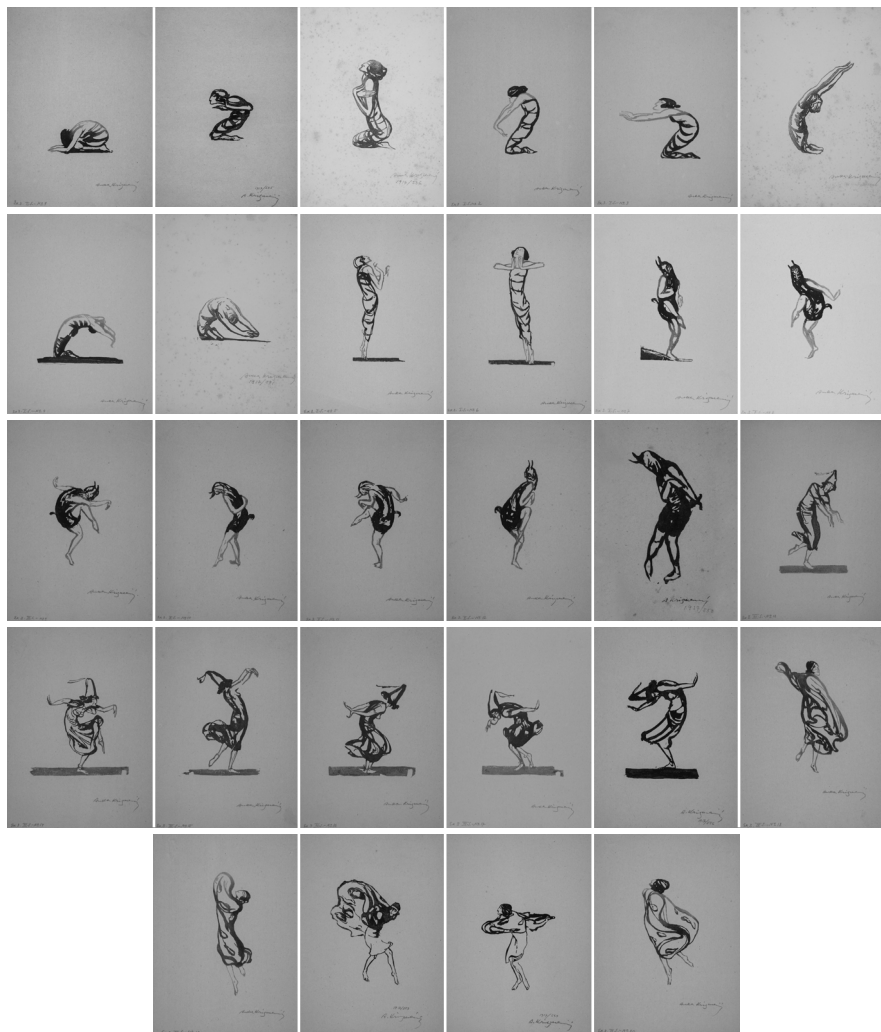
12. *Indijski ples* Gertrud Leistikow, 1917, tuš perom, akvarel na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76831; foto: Miljenko Gregl



13. *Plesačica* Gertrud Leistikow, 1917, tinta i kreda u boji na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76816; foto: Miljenko Gregl

Ples Anke Krizmanić možemo usporediti s načelom animacije – krajnje pozicije pokreta u mapi nižu se kao filmska sekvenca, pa se listanjem stječe dojam animiranoga pokreta u vremenu (sl. 14. mapa drvoreza *Ples*, 1917.). Iz pisama koje je Anka Krizmanić slala tetki iz Dresdena vidljivo je kako je uvelike zaokupljena izradom filmskih plakata i izriječom spominje neke od filmova koje je gledala (*Das fremde Mädchen*, 1913.; *Erlkönigs Töchter*, 1914.), ističući kako se sada intenzivno posvetila »kinu s mojim omiljenim temama«, ²⁰ što nam zorno otkriva film kao važno mjesto oblikovanja njezine vizualne kulture te načina likovnog promišljanja i dočaravanja pokreta.

²⁰ Prema: (Krizmanić, *Dresdenski dnevnik*, 21. XII. 1915).



14. mapa drvoreza *Ples*, 1917 (28 listova), drvorez na papiru, Zbirka dr. Josipa Kovačića: Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću, Muzej grada Zagreba, inv. br. MGZ-76833; foto: Miljenko Gregl

CODA

Zaključno treba istaknuti da je Anka Krizmanić upotrebom različitih elemenata likovnog vokabulara pronicljivo transponirala ples u vizualni oblik prilagođavajući se specifičnim karakteristikama svakog od triju plesnih modela (balet, slobodni ples i ekspresivni ples), istovremeno pokazujući iznimno razumijevanje suštine obaju medija – plesa i slikarstva. Pri tom se iskazala kao autentična avangardistica dočaravajući dinamizam i brzinu pokreta, ali i duhovnu tjeskobu ratom obilježenoga vremena koristeći oblikovne modele futurizma (umnažanje linija i zamaglivanje lica zbog sugestije pokreta, a naušrb mimezisa) i ekspresionizma (oblikovne deformacije, klizavi nestabilni prostor, nemimetičke boje koje sugeriraju krv, trulež, smrt), čime snažno korespondira aktualnom duhu vremena.

Poetičku srodnost njezinih crteža plesačica prepoznali su i naši avangardni književnici – Antun Branko Šimić objavljuje ih u časopisu *Vijavica*, a Ljubomir Micić ilustrira ih na naslovnica svojih knjiga (*Ritmi mojih slutnja*, 1919. i *Spas duše*, 1920). Može se reći da su njezine crteže shvaćali kao vizualizaciju plesa samog, njegovo utjelovljenje, materijalizaciju u drugom mediju. Šimić u njima ne vidi zaustavljenu kretnju već pokret sam:

Ona daje svojim figurama kretnju, pokret, život. I taj stvoren svijet se kreće, kao sve što živi, u jednom ritmu, u svom ritmu. Svijet taj laki, prelaki igra, pleše i sve se čini da je njegova najdublja čežnja da sav bude jedan elegantni pokret, da se ostavi svega što je teško, što je tijelo, što je materija, i da bude dušom, čistom dušom. Sve se čini: ostavit će zemlju, dignut će se, zalebdjet će, tako lako, prelako, sve u plesu, sve u igri, sve dalje u visinu, u visinu, u gore. (Šimić 1917).

Njezini crteži plesa potiču Gustava Krkleca na sinestetički doživljaj – gledajući ih, on čuje muziku (smijeh, cvrkut), osjeća ritam, vidi okret:

U svakom potezu pleše smeh. Ritam. Kad gledam ove plesove, kao da negde daleko slutim muziku. Nije to valcer ni menuett. To je jedan ples mnogo raskošniji. To je jedan strasni okretaj oko visoke ženske pete. Sve je živo, okretno, veselo. Jedan proletnji stih, cvrkut ptice u rano jutro (...) Toliko

odlične elegancije, toliko finih gesta. Toliko toplih pokreta, ritma, muzike, toliko finih linija. Ritam. Smeh. Okret (Krklec 1918).

»Plesačice« Anke Krizmanić dočaravaju nam kako je plesni pokret evoluirao od sapetosti kostimom, špic-papučicama i složenim sustavom propisanih figura, preko tendencije prirodnosti i pojednostavljenju u slobodnome plesu (koje je omogućila reformirana haljina – tunika i sandale), sve do ekspresivnoga plesa, koji donosi novu estetiku ružnoga, u kojem ili plesačice nastupaju gole i bose ili pak u kostimu koji transformira tijelo u apstraktnu figuru, a groteskni pokret ekspresija je intenzivnih i neugodnih emocija. Analogno se mijenjala i slika tijela, od gracilne (pre)mlade žene sapete korzetom i kontrolirane nametnutim pokretima, preko slobodne, ali vrlo ženstvene »Nove žene« u grčkoj tunici sve do grčevitog pokreta i grotesknog tijela, koje je raznim pomagalima transformirano do neprepoznatljivosti – ono više nije žensko tijelo, već je postalo apstrahirana figura u prostoru.²¹

LITERATURA

- de Boer, Jacoba Adriana. 2015. *Gertrud Leistikow en de moderne, 'Duitsche' dans. Een biografie*. Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- Brandstetter, Gabriele. 2015. *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford University Press, New York.
- Casey, Carrie Gaiser. 2016. »Pavlova, Anna (1881–1931)«, u: *Routledge Encyclopedia of Modernism*, Taylor and Francis. <https://www.rem.routledge.com/articles/pavlova-anna-1881-1931>. (pristupljeno 18. studenoga 2025).

²¹ Treba naglasiti kako ovime nisu iscrpljene sve mogućnosti interpretacije opusa Anke Krizmanić u intermedijalnome ključu. Naime, tijekom i nakon Drugog svjetskog rata dočaravala je folklorni plesni pokret, potom hrvatske plesne umjetnike i umjetnice (Margaritu Debeljak, Anu Roje i Oskara Harmoša) u plesnom pokretu, a kao pasionirana konzumentica kulture intenzivno je slikala i crtala prizore s koncerata, kao i portrete mnogih protagonista i protagonistica zagrebačke međuratne i poslijeratne kulturne scene (više u: Šeparović 2026). Međutim, nije slikala samo izvedbu odnosno ekspresiju umjetnika na pozornici, već je u svojim brojnim slikama i crtežima nastojala prikazati i recepcijski kut – ekspresiju publike.

- Durinović, Maja. 2011. »Pustolovina novoga plesa«, u: *Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj* (katalog izložbe). Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, str. 89–93.
- Foster, Susan Leigh. 1996. *Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Husain Pustaj, Petra. 2025. »Tjelovježba kao temelj zdravlja (nacije)«, u: *Između korzeta i dresa. Žene u sportu 1874.–1939.* (katalog izložbe). Hrvatski športski muzej, Zagreb 2025, str. 37–48.
- Kolb, Alexandra. 2016. »Wiesenthal, Grete (1885–1970)«, u: *Routledge Encyclopedia of Modernism*, Taylor and Francis, <https://www.rem.routledge.com/articles/wiesenthal-grete-1885-1970>. (pristupljeno 18. studenoga 2025).
- Kovač, Leonida. 2010. *Anonimalia – normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Antibarbarus, Zagreb.
- Kovačić, Josip. 1985. *Scenski motivi u opusu slikarice Anke Krizmanić* (katalog izložbe). Društveni dom Trešnjevka, Zagreb.
- Krklec, Gustav. 1918. »Beleške sa umetničke izložbe na Reci«, *Glas Slovenaca, Hrvata i Srba*, g. 1, br. 120 (18. lipnja), str. 2.
- Lemoine, Serge i Le Pommeré, Marianne. 2007. »Likovna umjetnost i ples. Od Edgara Degasa do Rebece Horn«, *Kretanja*, br. 7/8, str. 80–90.
- Magaš, Lovorka, 2011. »Revitalizacija grafičkog medija – grafika izlazi iz sjene«, u: *Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj* (katalog izložbe). Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, str. 37–47.
- Marjančić, Maja. 2007. »Kretanje je život. Plesni opus Anke Krizmanić«, *Kretanja*, br. 7/8, str. 91–98.
- Mihelčić, Jelena. 2006. »Ples na fotografijama kroz povijest«, *Kretanja*, br. 5, str. 25–33.
- Montesi, Vanessa. 2022. *Moving Across Page, Stage, Canvas: Theatrical Dance as a Form of Intermedial Translation*. Universidade De Lisboa, Faculdade De Letras, Lisbon.
- Mulvey, Laura. 1999. »Vizualni užitak i narativni film«, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (priredila Ljiljana Kolešnik). Centar za ženske studije, Zagreb, str. 65–81.
- Ograjšek Gorenjak, Ida. 2025. »Žene i žensko tijelo u kretanjima 19. i 20. stoljeća«, u: *Između korzeta u dresa. Žene u sportu 1874.–1939.* (katalog izložbe). Hrvatski športski muzej, Zagreb, str. 13–34.
- Reberski, Ivanka. 1993. *Anka Krizmanić*. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.
- Reberski, Ivanka. 1997. *Realizmi dvadesetih godina. Magično – klasično – objektivno*. Institut za povijest umjetnosti i ArTresor studio, Zagreb.
- Šeparović, Ana. 2026. *Sestra, prijateljica, služavka: sve žene Anke Krizmanić* (katalog izložbe). Galerija Kontura, Zagreb.

- Šimić, Antun Branko. 1917. »Proljetni salon. Anka Krizmanićeva«, u: *Vijavica*, g. 1, br. 1, str. 2.
- Ungaro, Draga. 1985. »Ruka više ne sluša« (razgovor s Ankom Krizmanić), u: *Vjesnik*, prilog, g. 45 (19. srpnja), str. 8.

GRAĐA

- Kovačić, Josip. 1983. *Solilokvij* (zabilješke iz razgovora s Ankom Krizmanić koje je vodio Josip Kovačić), rukopis, arhiv Zbirke Kovačić-Mihočinec.
- Krizmanić, Anka. 1913–1917. *Dresdenski dnevnik* (pisma Anke Krizmanić iz Dresdena upućena tetki Anki Žigrović-Pretočki u razdoblju od 2. VII. 1913. do 20. VI. 1917), rukopis, arhiv Zbirke Kovačić-Mihočinec.
- Krizmanić, Anka. *Potpuni katalog svih radova kronološkim redom od g. 1908.*, rukopis, arhiv Zbirke Kovačić-Mihočinec.

CHOREOGRAPHY OF IMAGE: ANKA KRIZMANIĆ'S »DANCERS« IN AN INTERMEDIAL PERSPECTIVE

Abstract

The 130th anniversary of the birth of Anka Krizmanić (1896–1987), one of the rare painters who are considered among the great artists in Croatian art, is an opportunity to undertake an intermedial approach on her series of drawings of dance, created between 1913 and 1917, considering it as a form of transposition of dance into painting. Educated during the First World War in Dresden – the city where Expressionism was born – Anka Krizmanić developed an interest in the performing arts, and through her drawings we can follow the development of modern dance – from ballet (in depictions of Anna Pavlova) and popular social dances (her »Spanish dancers«), through free dance (in drawings of Grete Wiesenthal), all the way to expressive dance (in depictions of Gertrud Leistikow). The research showed that Anka Krizmanić made an insightful transposition of dance into visual form, by adapting her artistic vocabulary to the specific characteristics of each of the three dance models (ballet, free dance and expressive dance), through four key categories (body image, movement, space and time), simultaneously demonstrating an exceptional understanding of the essence of both media – dance and painting. With this, she presents herself as an authentic avant-garde artist, evoking the dynamism and speed of movement, but also the spiritual anxiety of wartime, using the formal models of Futurism and Expressionism, as a strong reference to the global moment.

Keywords: Anka Krizmanić; drawings; ballet; free dance; expressive dance